

## 演奏上からみたAnalyseの重要性について

福 田 由紀子

### 序

Ludwig van Beethoven (1770~1827) 作曲の「Für Elise, WoO.59」(1810年)というピアノ曲は、あまりにも有名である。この曲を多くの著名なピアニストが演奏しているが、それぞれに個性ある演奏で、聴いていてとても楽しい。例えば、Vladimir Ashkenazy (1937~) は、淡々と弾いているが、心に残る演奏であり、Philippe Entremont (1934~) は、歯切れのよい演奏をしているが、聴かせどころを押さえているし、Alfred Brendel (1931~) は、ゆったりとしたテンポで弾いているが、かなり計算しつくされていても、それを感じさせないうまさがあるなど。

それでは、どうしてこのような演奏になるのだろうか。

それは、それぞれのピアニストが譜面を色々な角度から読み、Beethovenの意図するところを汲み取り、自分のものとして表現しているからである。

ピアニストのKevin Kenner (1963~) は、ピアノ情報誌に、演奏のための準備として、作品の理解をどうしたらよいかについて寄稿している。(注1)

「ステージで余裕を持って演奏するには、作品を作曲家の意図も含めて理解することである。作品の大きな解釈ができれば、小さな楽節ごとに楽譜を分析する。楽譜の中の色々な要素がはっきりしてきたら、作品を十分理解できたことになる。演奏者は自分の思いを演奏に盛り込むことができる。こうした準備をすることで、その作品の一般的な解釈による演奏ではなく、演奏者自身の解釈で表現した演奏をすることになる。作曲家のメッセージは楽譜

の中に込められていると考える。」

また、日本人のピアニストの井上直幸（1940～2003）は、著書の中でこのように述べている。（注2）

「練習といった時に2つのことが頭に浮かぶ。1つはピアノに向かって実際に弾くこと。もう1つは、弾かないで、楽譜を見る時間を作ること。もちろん詳しいアナリゼが必要な場合もあるが、まず曲の全体的な形を掴んでその曲の気分とか香りを直感的に感じ取る。次の段階で具体的に強弱、楽語、リズムの変化、調性などを見ていく。ピアノを弾く人も、指揮者がスコア（総譜）を勉強するのと同じように、できるだけ深く楽譜を読むようにする。難しいことだが色々な発見があり、楽しい時間になるはずだ。」

また、音楽教育者の渡辺圭子は、次の様に述べている。（注3）

「今は、作曲家の意図よりも演奏家が感じたままの演奏が多く、作曲家の意図を汲んでいる演奏は一体どのくらいあるのだろう。『作曲家はホントにこんな演奏を望んでいたのだろうか』と、退屈だった演奏会のホールを引き上げてくることがある。

より深く作曲者の意図を読み取るために、ただ単に、拍子、調性、形式等にとらわれず、メロディや伴奏の音やリズムに従って譜を読んでいく。偉大な作曲家ほど、メロディや伴奏の書き方を苦心していて、その書き方で奏法まで丁寧に指示を出そうとしているとしか思えない。感性で弾くよりも、書かれたとおりの演奏をしたほうが、誰が弾いても『いい曲になる』のだ。演奏において感性で自由にできる部分の割合はごくわずかしかない、と断言できる。」

以上3人の意見を要約して取り上げてみたが、いずれも譜面から作曲家の意図を読み取ることの重要性を説いている。

私は、大学時代にAnalyse（楽曲分析）を学んでから、深く興味を持つようになった。作曲家が作ったのと同じ次元に自分を置いて、作曲家の意図していることを譜面から読み取るのである。約200年経った今でも、時を越えてBeethovenと同じ次元に自分を置くことができるのである。そして、1回

目より2回目、2回目より3回目と回を重ねてAnalyseをしているうちに気付かなかった事柄も気付くようになる。謎解きのような面白さがある。

今回は、曲を取りあげ、深く掘り下げてAnalyseをすることにより、作曲家の意図していることがいかに多く読み取れてくるか、また、演奏する際に、それらがいかに重要か研究していくことにする。

## I. 言語と音楽言語の比較

我々は生活をしていく中で、自分の思いを伝えるのに言葉をつかう。音楽家は、それぞれの楽器や声で伝える。例えば、ピアニストはピアノの音でというように。

ここで方法手段としての話し言葉とピアノの音は自分の意思を表現するものとして同じに扱われる。ゆえに、言語と音楽言語はたびたび比較される。フランスのJacques Chailley (1910～1999) による文章がわかりやすいので引用する。(注4)

『話し言葉と同様、音楽言語には三つの分析段階がある：

- 1 文法的分析に相当するものが「和声分析」である。単独に取り出した一和音または小和音群中における各音の正確な意味を知ることである。
- 2 次に「調性分析」がくる。論理分析によって文構造との関係における語の価値を知るように、それぞれの旋律または和声の単位をその前後関係において知り、それらのある調性の意味をもった楽節としてまとめるのである。
- 3 最後に「形式分析」がくる。これは、文学的分析に相当し、上にまとめられた楽節の配置を作品全体との関係において知らしめるものである。それはテーマを明らかにし、そのプランと美的意図とを把握することを可能にする。いい換えれば、作曲家の意図をじゅうぶんに理解し、その芸術作品を十全に享受することを可能にするのである。』

以上の観点から具体的に曲を取りあげてAnalyseしてみる。

## II. Beethoven作曲「SECHS VARIATIONEN Fdur Opus 34」の設定理由

この曲目設定の理由は、楽曲分析の上で比較的研究要素の価値が多くある点、並びに自分自身としても、この曲を他の曲より多く演奏してきた点等からである。

「変奏」とは、楽曲の構造をすべての面にわたって様々に変換する技術である。変奏類型からみれば、装飾変奏・音型変奏・定旋律変奏・定和声変奏・性格変奏の5つに分類されるが、この曲は性格変奏に属する最も顕著な例とされている。主題の種々な要素を性格的に変化させてゆくのである。具体的に言えば、各変奏ごとに調も拍子も速度も変化し独自の性格を描き出すのである。Beethovenが得意とした変奏というジャンルで、この変奏曲をもって性格変奏の様式を確立したということが定説となっている。以上の理由によりAnalyseの対象曲目をBeethoven作曲「SECHS VARIATIONEN Fdur Opus 34」(1802年)に設定した。

## III. 作品を通してのAnalyseと演奏の実際について

研究方法として「SECHS VARIATIONEN Fdur Opus 34」の譜面を一段毎に掲げ、その下に和声分析をしたものを書き記した。また、調性は各変奏の冒頭に記し、形式に於いてはアルファベットを用い各フレーズの最初に記した。

更にその下にAnalyseの結果、譜面より読みとれた事柄と変化・反復・対照に注意しピアノ演奏に重要な点を記した。これは言葉や説明では、言い尽くせるものではないが、なるべく具体的に附記した。

楽譜は、今回は、Wiener Urtext Edition をとりあげたが、今後は、他の版との比較研究を詳細に行なっていく所存である。

楽譜中の非和声音を次の様に略記する

- |      |      |       |      |
|------|------|-------|------|
| 倚音   | ——イ  | 掛留音   | ——ケ  |
| 経過音  | ——カ  | 刺繍音   | ——シ  |
| 先取音  | ——セ  | 逸音    | ——ツ  |
| 後部倚音 | ——後イ | 経過和音  | ——カワ |
| 刺繍和音 | ——シワ | 連続刺繍音 | ——連シ |

①②等の記号は形式を表す。

・各段の最初の算用数字は小節番号を示す。

・変奏 I からはテーマがどのようにとり入れられているか○印で示した。

# SECHS VARIATIONEN

Opus 34

Adagio  
Cantabile

Thema

①

軽く  
和音的  
F majorの主張  
F音の表情

Adagio  
Cantabile

②

軽く  
Bassの動きを大きく  
前点列の意識

②

前半は(,0,1)  
刺繍音  
立派に / 目目の広がる  
Bass音  
ノクターナ下

後半は軽く  
Sopの動き  
大切に

③

後半は軽く  
F7 F7 F7  
これはない  
軽か一本  
おわり  
おわり  
おわり(深い)  
おわり(はいた)

ブルズ前半  
S  
A  
B  
3種の harmony  
F音の意識

1/2 になっていく  
 表面は Cresc. は G (水之頭音)  
 ないが、次の G 音 内声まで  
 に向かて心のなか の cresc をする I<sup>6</sup> ← なかりをあらわす 力加え入る  
 1回目 運片 E音 軽  
 2回目 大切に E音 sf  
 始めの気分に戻る 接続部

↑ 縁起音 (E音は機能的には全部①)  
 前半と同じ

Themaのわり

少し長めに

ここでは、運動のリズムを八分音符にとっている。

アウフタクトの出だしでかかれているので、1小節の1拍目の和音は、ガタッと出ずに軽く弾く。

第1小節目に、和音の揺れがあるが、 $\text{IV}$ ともとれるし、偶成和音からの見方をすると、非和声音（刺繍音）ともとれる。

第1、第2小節のバスの音は、へ長調の主音であるへ音で書かれてあるが、これはへ長調の調性の強い主張ととれる。ゆえにへ長調の意識——しっとりとした落ち着きさ等——を忘れないようにしたい。また、バスのへ音の表情もほしい。

第2小節の $\text{sf}$ は、 $\text{V}$ の和音についた記号で $\text{P}$ の中の $\text{sf}$ であり、 $\text{a}$ の $\text{f}$ とは異なる。

$\text{a}$ から $\text{a}$ にいく接続部では間をあけずにいく。何故なら音符の書き方が  $\text{♪♪♪}$ と16部音符が一本の線につながれており、 $\text{♪♪♪}$ とは書かれていないからである。

$\text{a}$ は $\text{a}$ よりも広がっていかねばならない。その理由は、バスの音がひらがなへ音と1オクターブ下がっている。また、右手に装飾音がついていて、アルトの $\text{♯[f]}$ という音型を、 $\text{a}$ と比較してみれば、 $\text{a}$ の $\text{♯[f]}$ よりは、 $\text{♯[f]}$ の方が動きを感じることができる。さらに、 $\text{cresc}$ がついている、という点からである。

この $\text{cresc}$ は次の小節の1拍の $\text{f}$ に向かっていく。 $\text{f}$ の記号のついた和音は $\text{V}$ であり、 $\text{a}$ の $\text{V}$ よりも、はるかに不協和の感じの強い和音である。

$\text{a}$ の終わり方は、I度で終わる安定終止型であるが、次にくる $\text{b}$ のフレーズを考えに入れて、第22小節の終わり方とは、気持ちの上で異なるように弾く。

$\text{a}$ も $\text{a}$ も各々4小節であるが、細かくみると、前半と後半の2フレーズにわかれる。前半は重く、後半は軽く弾くようにして、決して同じ比重では弾かない。

第9小節は、テノールとソプラノが3度違いで、同じ音型のハーモニーを

きかせているし、バスとアルトがヘ音とヘ音を同じリズムで保続している。

□フレーズの前半は、8小節の最後の音から12小節の最初の音までで、11小節のソプラノのトがヤマとなる。

第12小節と第13小節とは同じ音型の繰り返しであり、強く呼びかけたい気持ちの表現である。第13小節の変化（ $\infty \cdot sf \cdot cresc$ ）を意識したい。

第14小節目は、□に戻る気持ちで弾く。

再現の□□は、和声的にも最初の□□と変わりはないが、常に再現であることの意識がなくてはいけないと思う。



Var. I

D: [I IV I V7 I]

重すぎない この踏みに Var がさかぬい 右手の動きが欲しい。 左手の和音の変化をまく

I I' IV I' V7 I I<sup>2</sup> V

ほんのわずかのアタック 接続部  
B を意識する Bass の動きをまく。

Var. II

[I IV I V7 I I<sup>2</sup>]

かき動いて Var. II の表現 右の動きを交えるようにし、カリと 右の緊張  
Bass ↓ Oct ↓ 注目 = Accent 広がり Theme とは この和音は在り

I<sup>2</sup> 増幅音 V7 解決 I

ベースの A 音の意識 接続部  
b に向かい、強又

IV IV IV I V7 I 停 V7 V7

17-20の55 休符減

Tenor 表情をたす 次の節へ移して両手一緒に戻る

I<sup>2</sup> V7 I V7

かえいらしく。 2拍子に忘れない！  
RP  
 違いはほろり。

18-21下で

接続部 次起こる事の期待をもちせて

[ I IV I V7 I ]

左への変化  
 左手、終わりがあり、始めの音である

音型の広がり

軽く  
接続部  
舞カをもうて  
生ヨ生ヨ  
今までの一番じつりと

生ヨ生ヨ

かへ向かての 盛り上がり  
5和音



和音の広がり

ふいば  
8分音符

速度についての標示がないので、テーマと同じ速度と考える。



変奏 I で、二長調になったり、32分音符や64分音符が急にでてくる事など、普通の変奏曲では考えられない。ゆえに、曲全体が、キリッと感じられるように弾くべきだろう。

運動のリズムを、ここでは16分音符にとっている。

出だしは、 このようにスラーが別々に書かれていても、線が一本で結ばれているので、根本的に このように弾いてはいけない。


第1、第2小節のバスが保続音として、二長調の主音である $\dot{2}$ を打つので変奏 I では二長調の意識をもちたい。

テーマの2小節の和音は $\nabla$ であったが、変奏 I では、いきなり $\nabla$ と変化している。

右手の旋律を図式すると  このようになり左手の和音数の変化は2 3 4 4 3 3 2 2 となるので、気持ちの上で、そこに当然  の表現が欲しい。

第3小節の2拍目右手の64分音符の頭は、倚音である為、意識して弾きたい。


㊦は少し動きはじめる。

第5小節の2拍目 の3番目のアクセントは、表現の面白さが感じとれる。

㊦では、9小節のテノールは、 $\dot{2}$ のみで書かれてあるが、テーマでも述べたように、そこに表情が欲しい。

第10小節の右手の終わりの休符は、11小節の $\dot{2}$ へ向かっての緊張感の為の休符と考えられる。

第14小節の *cresc. f.* ・リズムの細かい動きは次は何が来るのかを期待させる感じである。

㊦の15小節は、3番目のアクセントだが、ここでは、 2番目のトリルへと、変化がみられる。

第17小節の後半の右手の音型は、 と上型の広がりを示し

ている。

㊦の3小節の音型は  $\wedge \wedge \wedge \wedge$  であった。

常に曲は前へ前へと進展していることがわかる。

最後の㊦においては、6連符でかかれ、左手が三和音となっているから、今までの㊦㊦㊦を含めて、一番力を発揮する。どっしりと総まとめの意味で弾く事に留意したい。

テーマは、極めて細かいリズムによる装飾的な旋律で、とり入れられている。

Var. II *Allegro ma non troppo*

かきりと 軽< 勢が  
 下の方から上へ 和音の感じ 緊張 解決 自由に楽しんで 勢が又増す  
 休符 気をつけて

管 同いスケートにない  
 ♯とFと♯の29 前の後 流れる  
 カートは 当然違、て 緊張 止 自由  
 <3. 高い 意識 大切に bにいきたい 気持ちいい感じ

*Allegro ma non troppo*

軽 やかに 自由に  
 少しずつではじめる。 ハーモニーを感じて  
 かきりと

がっしりと オクターブ下で aにいく気持ち  
 16分音符と16分休符で入り、スカットではないから 半音階下降型  
 ふみこめて弾く。 入りかたで

最初のaと同じ

今までに比べてがっしりと大きく

和音の変化を感じて

Bass音  
のほして

音  
感じて

テーマでは機能がTonicで、その中の揺れがあったのに対し、変奏Ⅱは、バスの保続音はなくなってT-S-Tと機能自体の揺れと変化している。

第1小節の♪♪このリズムが、曲を生き生きさせている。仮に、このリズムでなく、♪♪や♪♪のリズムだとしたらスケルツァンド風のおもしろさは消えてしまうだろう。

第3小節はI度の和音の中を自由に動いている。

㊦の前半は、がっちり、後半は軽く、同じ比重では決して弾かない。

㊦において、6小節の $f$ は2小節の $f$ よりもっと和音の緊張をだしている。さらに、同小節の6拍目のバスの、ほ音の $f$ 、7小節のソプラノニ音に向けてのイ・変口音も緊張を出している。仮に、変口・ハ・ニ音と跳躍なしの順次進行であったなら、緊張は生まれなかったろう。

㊦の10小節では、16分音符の線が全部離れているので、和音を感じて、その中で自由に弾く。

第11小節で、左手のハとハ音の線が結ばれている箇所は、しっかりと弾くべきだと思う。

第12小節からは、線で結ばれているので、がっしりと、またたつぷりと弾くと考える。

第14小節では、左手は半音階の下降進行で右手はハ音で止まっている。再現㊦に導く為の接続部分である。

㊦の19小節にcresc. がかけられているが、これは㊦にも㊦にもなかったものである。4拍目の和音の変化に対しての、また次にくるべき和音を想像させる意味のcrescだと思う。

第20小節の $f$ も始めてかけられている。4拍目で機能がTに解決していない為、不安定な感じを与える。

テーマは、自由な形でとり入れられている。



Var. III *Allegretto*

G: [I IV I V<sub>7</sub> I ] V<sub>7</sub><sup>1</sup>

—フレゾでいく

ハモニーを感じて 8分音符の生き生き  
Gの音の意識 フレゾの山の意味のcresc.

I<sup>2</sup> V<sub>7</sub> [I IV I V<sub>7</sub> I I ] V<sub>7</sub> I

D音の意識

—フレゾでいく

裝飾音 V<sub>7</sub>和音の意識変化 おわり

I IV I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> (V<sub>2</sub> I<sup>2</sup> V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> V<sub>7</sub>

動きを感じる

鋭利打のふしぎ

広がりを感じる

暗の意識 保続音

13

根留

cresc.

p

cresc.

17

I I'  $\overset{c}{V}_7$   $\overset{c}{V}_7$  (I)  $\overset{c}{V}_7$  — [ I  $\overset{c}{V}_7$  I  $\overset{c}{V}_7$  I ]  $\overset{c}{V}_7$

(外声 D — C → D  
内声 A B A → A

1オクターブ下へ

a''に二回く

裏G4G11 (内声)

18

a''

p

cresc.

p

22

I<sup>2</sup>  $\overset{c}{V}_7$  [ I<sup>2</sup>  $\overset{c}{V}_7$  I  $\overset{c}{V}_7$  I ] I<sup>2</sup>  $\overset{c}{V}_7$  I

D音の意識

強化

跳躍

下型転

Tenor  
一掃の動き

8分音符の動きでかかれています。それぞれが、生き生きとした音色で弾きたい。

㊦でト音が保続音としてかかれていますのでト長調の調性を感じられる。

右手と左手の動きは、右手をメロディー、左手を伴奏という型で捉えるのではなく、各々がメロディーとしてデュエットする楽しみと捉えると面白いだろう。

㊦の6小節の左手変ホを聴いて、㊦との和音の変化を感じる。㊦も㊦も2小節までの和声構造はテーマとまったく同じである。しかし、㊦と㊦のフレーズをみると、テーマのように前半・後半の2つのフレーズには、分けられない。

㊦は、第10小節からの左手の後打ち音符で、動的な感じをうける。第11小節の左手は、下降型・右手は上行型の音程の幅により広がりを感じられる。

第12、第13小節の<>は、和音の揺れに対してつけられたものと思う。ソプラノに、イ・変ロ・イ音の動きがあるが、第13小節では内声の動きに変化している。バスに保続音としてイ音（第12小節）・い音（第13小節）がかかっている。

㊦では、アルトのト音は、1拍目休みで、テノールニ・変ホ・ニ音が、アルトと一緒に動く。crescは、次の♯変ホ音を弾く為の準備としてかかっている。

♯は、1オクターブと3度跳躍したことの意識である。

テーマは、比較的、単純な形でとり入れられている

Tempo di Menuetto

Var. IV

弾力感 < > 音の響き  
和音の揺らぎ

前のフレーズよりも  
軽く弾く

接続部

軽く Bass 三和音に変化

$t=200$  2 Bass の意識

和音の示す

オクターブで、タリと

テンション保続音

6度の跳躍

シンパシーのリズム

弾力のあるリズム  
歩み、ふたつ

こまごま - フレズとる  
 - オクターブ下で  
 軽く、  
 接続部  
 内音の響き

接続部 三連符の響きをこまごま

こまごま 気持をこまごま  
 sf  
 余韻を  
 築く  
 左手の動きと  
 感じる

Tempo di Menuettoからメヌエットらしいテンポ、愛らしい雰囲気があるという事が読み取れる。

第1小節の第1音は、弾力のある音で弾きたい。バスの変ホ音の保続により変ホ長調を感じる。

第2小節の2拍目は、ソプラノの変ホ音のみ休符なしで♭で書かれてあるので、この音の響きを大切にし、その響きから、次のト音が導かれる。

第4小節後半の接続部は、オクターブでかかれてあっても、[a]にいく橋渡しであるから軽く弾くべきである。

[a]の5小節からは、和声構造は[a]と同じだが、左手の和音が三和音となり、6小節のV<sub>7</sub>でも和音の重なりが増えていて、5小節からcrescがかかれてあるので、[a]よりも、もっとおおらかに弾く。

[b]の入り方は、[a]とは対照的で、[a]では♭と音型が下がっていたのに対し、[b]では、♯と広がりを感じさせる。右手がオクターブで動き、テノールが変ホ音を保続している。

第11小節の左手のスタカーティシモは、広がりの中のスタカーティシモで上行型でもあるから短く切るだけでなく、弾力のある音で、しかも一歩ずつ踏み締める感じで弾くべきである。

[c]では16小節の和音が♯となり内声が♭と動いている。この動きは、[a]の出だしの動きを使ったものと考えられる。

[c]では、思い切ってリズムを3連符に変化させて、20小節の♯の変ホ音まで気持ちを高めていく。

テーマは、自由な形でとり入れられている。

**Marcia**  
**Allegretto**

Var. V

力強さ | 少し強くなる | 減弱音 | 軽く、しかし少し迫る感じ

保証音に心を

(3:2) sf paff | 緊張 | おもしろい

緩やかな和音と つぎの音に

**b**

シンパシーの新鮮さ | incresc. は 2-4拍のやつで、はじめるべきでない。 | シンパシーのふたはさ

オクターブの左手の動き。下から

Handwritten musical score system 1. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal line has a melodic line with some slurs. Dynamic markings include  $f$  and  $(p)$ . There are handwritten annotations in Japanese below the staff:  $112\Delta$ , Tenor,  $2$ 回, Tenor  $12\Delta$ , Bass  $13-17$ , and  $1205$ . A circled number '2' is written in the top right corner.

Handwritten musical score system 2. It includes piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some slurs. Dynamic markings include *cresc.*,  $ff$ , and  $p$ . There are handwritten annotations in Japanese below the staff: Bass  $12$   $13$   $14$   $15$   $16$   $17$   $18$   $19$   $20$   $21$   $22$   $23$   $24$   $25$   $26$   $27$   $28$   $29$   $30$   $31$   $32$   $33$   $34$   $35$   $36$   $37$   $38$   $39$   $40$   $41$   $42$   $43$   $44$   $45$   $46$   $47$   $48$   $49$   $50$   $51$   $52$   $53$   $54$   $55$   $56$   $57$   $58$   $59$   $60$   $61$   $62$   $63$   $64$   $65$   $66$   $67$   $68$   $69$   $70$   $71$   $72$   $73$   $74$   $75$   $76$   $77$   $78$   $79$   $80$   $81$   $82$   $83$   $84$   $85$   $86$   $87$   $88$   $89$   $90$   $91$   $92$   $93$   $94$   $95$   $96$   $97$   $98$   $99$   $100$ . A circled number '2'' is written in the top right corner.

Handwritten musical score system 3. It includes piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some slurs. Dynamic markings include *cresc.*,  $f$ , and  $ff$ . There are handwritten annotations in Japanese below the staff: Bass  $12$   $13$   $14$   $15$   $16$   $17$   $18$   $19$   $20$   $21$   $22$   $23$   $24$   $25$   $26$   $27$   $28$   $29$   $30$   $31$   $32$   $33$   $34$   $35$   $36$   $37$   $38$   $39$   $40$   $41$   $42$   $43$   $44$   $45$   $46$   $47$   $48$   $49$   $50$   $51$   $52$   $53$   $54$   $55$   $56$   $57$   $58$   $59$   $60$   $61$   $62$   $63$   $64$   $65$   $66$   $67$   $68$   $69$   $70$   $71$   $72$   $73$   $74$   $75$   $76$   $77$   $78$   $79$   $80$   $81$   $82$   $83$   $84$   $85$   $86$   $87$   $88$   $89$   $90$   $91$   $92$   $93$   $94$   $95$   $96$   $97$   $98$   $99$   $100$ . A circled number '3' is written in the top right corner.

Handwritten musical score system 4. It includes piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some slurs. Dynamic markings include  $mp$ , *cresc.*,  $f$ , and *decresc.* (23). There are handwritten annotations in Japanese below the staff: Bass  $12$   $13$   $14$   $15$   $16$   $17$   $18$   $19$   $20$   $21$   $22$   $23$   $24$   $25$   $26$   $27$   $28$   $29$   $30$   $31$   $32$   $33$   $34$   $35$   $36$   $37$   $38$   $39$   $40$   $41$   $42$   $43$   $44$   $45$   $46$   $47$   $48$   $49$   $50$   $51$   $52$   $53$   $54$   $55$   $56$   $57$   $58$   $59$   $60$   $61$   $62$   $63$   $64$   $65$   $66$   $67$   $68$   $69$   $70$   $71$   $72$   $73$   $74$   $75$   $76$   $77$   $78$   $79$   $80$   $81$   $82$   $83$   $84$   $85$   $86$   $87$   $88$   $89$   $90$   $91$   $92$   $93$   $94$   $95$   $96$   $97$   $98$   $99$   $100$ . A circled number '38' is written in the top right corner.



この変奏曲の中で唯一の短調の変奏で、楽曲全体を通しての一番の揺れととれる。

ハ短調でかかれているので葬送行進曲らしい感じがするが、真の意味の行進曲とは、趣が違うように感じられる。

第1小節は、ハ短調の主和音でがっちりと弾く。左手の、は音を保続音とみなすことができる。

どの変奏も㊦においてI IV Iの揺れであったが、いきなりⅤという減七の和音で出てくる。右手の主和音は付点四分音符ぎりぎりまでのばしてⅤに移ることにより一層緊張した雰囲気を出せると思う。

第2小節の終わりから第3、第4小節にかけてのcrescでは徐々に迫ってくる感じをだしたい。

㊦に入ったらすぐ*p*にして、前の*ff*との差をはっきり区別して演奏する事により、曲に締まりがでてくる。

第8小節の終わりの*ff*は、和音を1つずつかみしめて弾くべきだと思う。

㊦の9小節の右手は、シンコペーションのリズムを感じて弾きたい。

第10小節では、I度とⅤの和音の繰り返しや右手の上行型によって動きのあるcrescがつけられたと考える。

第11小節の*ff*は、シンコペーションのリズムからくる強調の意味の*ff*であろう。

12小節から14小節にかけて♩のリズムが、声部は異なるが6回出てくる。この変奏の冒頭のリズムであるが、これを通して再現㊦に導かれている。

㊦では、同主調のハ長調へと一部転調がみられるが、ハ短調との違いを感じて弾く。

第20小節の*ff*のついた和音は、㊦とは異なり、よりいっそう不協和の強い和音を感じる。

第22小節からの部分は、ハ長調へ戻るための経過句と考えられる。

この変奏Ⅴではテーマは、ハ短調に変化しているが、自由な形で、とり入れられている。

Var. VI a Allegretto

*p dolce* *mf* *sf*

F: I V<sub>7</sub> I

---

軽く弾く  
その声を感じて

G AのBassoの動き

I V<sub>7</sub> IV' V' I V V<sub>7</sub> I

---

止まらないで気持ちは前へ

音色の透り出し

V<sub>7</sub> I' I<sup>2</sup> V<sub>7</sub> I

V<sub>7</sub>を感じる 次はへい気持ち

抑える。

---

cresc.

IV I' V<sub>7</sub> I C (V<sub>7</sub>) V<sub>7</sub> I<sup>2</sup> V<sub>7</sub>

楽に流す。 Cdimにむかえる気持ち

12 13 14

I V I V I V V<sub>7</sub>

併音の1層 | 1オクターブ下で | 接続部

2/3 3/4 4/4 5/4 6/4 7/4 8/4 9/4 10/4 11/4 12/4 13/4 14/4 15/4 16/4 17/4 18/4 19/4 20/4 21/4 22/4 23/4 24/4 25/4 26/4 27/4 28/4 29/4 30/4 31/4 32/4 33/4 34/4 35/4 36/4 37/4 38/4 39/4 40/4 41/4 42/4 43/4 44/4 45/4 46/4 47/4 48/4 49/4 50/4 51/4 52/4 53/4 54/4 55/4 56/4 57/4 58/4 59/4 60/4 61/4 62/4 63/4 64/4 65/4 66/4 67/4 68/4 69/4 70/4 71/4 72/4 73/4 74/4 75/4 76/4 77/4 78/4 79/4 80/4 81/4 82/4 83/4 84/4 85/4 86/4 87/4 88/4 89/4 90/4 91/4 92/4 93/4 94/4 95/4 96/4 97/4 98/4 99/4 100/4

15 16 17

I V<sub>7</sub> I' I V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I

裝飾音のThema | sf意識 | スローの力が強い

18 19 20

V V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>

前半のa'と同じ

21 22

I V<sub>7</sub>

Coda

22b

I IV I' V I IV I' V<sub>7</sub>

広くのwのwと深 | 拍感に

25

f IV I' V<sub>7</sub> I V *cresc.*

音色の違い Fdurとの対照  
 25-26のw | 27-28のw f mollの音さ

De:音のふんわり

29

V V<sub>7</sub> V V<sub>7</sub> V *sf* *sf*

29分の音さ | 30-31の音さ | 32分の音さ

1オクターブ下がる | sf. | sf.

32 *f*

V [ V · I V · I V · I V · I V · I V · I ] sf

C音のふんばり V I のく駆けし和声.

36 *sf* *decresc.*

△和声音 無印付非和声音

くんくん 気持ちとおいしく 1.意識 2. 3. C E G B C

40 *Adagio molto* *f* *sf* 経過音

F [ I V I V<sub>7</sub> I ] I<sub>7</sub> | IV [ I<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I<sub>7</sub> ] I<sub>7</sub> | V<sub>7</sub>

三和音	2声	次の旋律と2声対行の
Bass表情	2声	の連続部

44

I' V<sub>7</sub> I' I' V<sub>7</sub> V<sub>3</sub>

左和Theme

I'

左手を 階台と弾く。

V<sub>7</sub> 5 4 5 6

F音3回の表情がほしい。  
同じ和音の中で少しずら動く

I V<sub>7</sub> I C (tr + 6)

50 *sf* *decresc.*  
I' I<sup>2</sup> V<sub>7</sub>

51 *p*  
I I-V<sub>7</sub> I I-V<sub>7</sub>



こゝにいふ所にならぬ、さうするから、まじりて  
はかばか、さういふ、わかたぬ

51 *p* *cresc.*  
I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>

気持ちの高揚の *cresc*

53 *p*  
V<sub>7</sub> I I I V<sub>7</sub> I I I

この音の反カ(リ)

ダイナミックな演奏  
この音の上に  
16分音符の意識

回想部  
8分音符 テーマの安定感 長い音符が かけられている  
スカート 弾力の音で  
線が離れている  
- 下がってくる  
終わりたいと思ふ持ち  
意識が 心たりにたわわり



この変奏VIは、 $\frac{3}{8}$ 拍子でかかれていますので軽快に弾きたい。

バスの動きを見ると、保続音がなくなっている。

第1小節の左手、内声の動きを感じたい。

第4小節、第8小節にある $\text{♯}$ は、普通は、倚音に強調の意味でつくのだろうが、ここでは解決音につけられている。フレーズの終わりの部分でも、気持ちは前へ進む為の $\text{♯}$ ととれる。

第6小節の右手4拍目はフレーズの終わりの音として、また6拍目はフレーズのはじめの音としての意識をもって音色を変えて弾きたい。

㊦では、9小節から右手 $\text{♯}$ が6回続くが、はずんだ感じで楽しんで弾く意味のものであろうと思う。これを通してハ長調へ転調している。

第12、第13小節の $\text{♯}$ は、4拍目の倚音へ向けて気持ちをもっていく為であろう。

㊦は装飾音をとり入れたテーマである。特に倚音の装飾音が多い。

テーマは、よく認識できる形で取り入れられている。

Cadaは42小節でかかれています。前半17小節（譜面上では39小節）までは、変奏VIの続きと考えられる。

第25小節までのハ長調の明るさに対して、第26小節から第30小節まではハ短調の暗さを感じて弾く。

第29小節からオクターブ上げ下げして同じ音型が繰り返される。

第32小節から左手に、ハ音や、は音のふんばりがみられる。

第35小節からは、ぐんぐんいくが、これらは次にくる形を期待させる。

後半は、（譜面上では40小節から）テンポが変わり、テーマを装飾して再現している。出だしは、左右とも三和音である。

第43小節の接続部は、音が多くても、基本となる音は、ハ、ホ、ト、変ロであるから、ごく自然に重たくならないように弾く。

今まで右手にしか出てこなかったテーマを㊦においては左手で弾く。

㊦は、左手が分散和音の形で現れる。第50小節の $\text{♯}$ は、和音の響きを意識する $\text{♯}$ と考えられる。

第53小節のcrescは、気持ちの高揚の意味であろう。

第60小節では、カデンツ風にかかっている。左手の和音を聴き、その響きの上に乗るように弾くべきだろう。

第61小節からは、回想部と考えられる。テーマが二分の一の長さの音符でかかっている。

最後の64小節の終わり方は、テーマでみせた終わり方とは違う。テーマでは、一本の線で3個の音が結ばれていたが、ここでは、3個とも別々にかかれ、また、C音A音の旋律が内声におかれている。ゆったりとした音で終わりをつくと良いと思う。

#### IV 作品を通しての楽式構造について

上記のAnalyseをもとに、次のような各面をまとめてみた。

##### 1. 項 数

テーマ+6つの変奏曲+コーダ

##### 2. 対比関係

拍子・調・調関係・速度(表1)

(表1)

	拍子	調	調関係	速度記号
Thema	$\frac{2}{4}$	Fdur		Adagio Cantabile
Var. I	$\frac{2}{4}$	Ddur	Themaより 短3度下の調	
Var. II	$\frac{6}{8}$	Bdur	Var. Iより 長3度下の調	Allegro ma non Troppo
Var. III	$\text{C}$	Gdur	Var. IIより 短3度下の調	Allegretto
Var. IV	$\frac{3}{4}$	Esdur	Var. IIIより 長3度下の調	Tempo di Menuetto
Var. V	$\frac{2}{4}$	cmoll	Var. IVとは 同主調の関係 短3度下の調	Marcia Allegretto
Var. VI	$\frac{6}{8}$	Fdur	4度上行で Themaと同じ調	Allegretto
Coda	$\frac{6}{8} \sim \frac{2}{4}$	Fdur		40小節より Adagio molto

3. 楽式構造図式 (表2)

(表2)

楽式構造図式	
Thema	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span> 8小節              a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span> 6小節  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span> 8小節              a      a'           </div> </div>
Var. I	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span>  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a'    a''           </div> </div>
Var. II	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span>  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> </div>
Var. III	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span>  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a'    a''           </div> </div>
Var. IV	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span>  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a'    a''           </div> </div>
Var. V	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span>  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> </div> <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">推移 6小節</p>
Var. VI	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span>  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a'    a'           </div> </div>
Coda	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              coda前半 17小節 a      a'           </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">B</span>  </div> <div style="text-align: center;"> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>              a'    a''           </div> </div> <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">回想部4小節</p>

テーマと各々の変奏は、**A**が8小節、**B**が6小節から成り立っている**A****B****A**の三部形式である。

テーマと変奏Ⅰを除いて、変奏Ⅱから変奏Ⅵまでは、反復記号がある。

調関係をみてみると、調の変化は、無秩序に行われているのではなく、一つの法則のもとに行われていることに気づく。へ長調から短長交互に3度ずつ下がっていき、変奏Ⅴでハ短調となり、6小節の経過句では同主調のハ長調となり、変奏Ⅵで再びへ長調へ戻っている。

各変奏において、すべて調、拍子、速度が変化し、それぞれの性格を描きだしている。

## 結

何故この和音がここに使われているか、何故この調性でここにかけられているか等、和声、調性、形式等の分析をもとに楽譜を深く掘り下げて読むことにより、作曲家の意図を汲み取ることができるようになる。

演奏に際して意味をもたない鍵盤へのタッチは物理的な音にすぎず、未熟ではあるが楽理的背景と感情とを多少なりとも備えた演奏は前者とは本質的に異なってくる。

従って良い演奏をする為には、作曲家の意図としていることを譜面から読み取り、作曲家が作った時と同じ次元に自分をおく事であると思う。すなわち再思考である。作曲家の時代的背景や、作品のかかれた当時の環境等、調べる必要性は当然であり、漠然とした感覚だけでは真に迫る事はできない。作曲家ですら様々な音楽的思考を行ってきたのである。現代での演奏には、必然的にAnalyseする事の重要さが当然求められるはずである。

そして、Analyseを主体とする深い研究は、演奏上多くの効果があることは論ずるまでもないであろう。

従って、演奏とはAnalyseの基礎に立っての演奏に他ならないと考える。

福田由紀子

(注1)

MUJIKA NOVA 78～80頁 音楽之友社出版 2001年4月号

(注2)

井上直幸 「ピアノ奏法」20～30頁 春秋社出版 1998年

(注3)

MUJIKA NOVA 54～55頁 音楽之友社出版 2002年2月号

(注4)

Jacques Chailley 「音楽分析」藤田幸雄・若桑 毅 共訳  
音楽之友社出版 1964年

## 参考文献

- 島岡 譲 「和声と楽式のアナリゼ」 音楽之友社出版 1964年  
伊藤義雄 「ベートーヴェンのピアノ作品」 音楽之友社出版 1962年  
諸井三郎 「楽式の研究Ⅴ 変奏曲 その他」 音楽之友社出版 1968年  
島岡 譲 「音楽 理論と実習Ⅱ」 国立音楽大学  
ソルフェージュ・理論委員会出版 1971年  
" 「音楽 理論と実習Ⅲ」 " 1971年  
" 「音楽 理論と実習Ⅳ」 " 1975年

## 付記

本稿作成にあたっては、賀集裕子先生（元国立音楽大学客員教授）、故佐伯 武先生に御助言を賜りました。記して感謝申し上げます。